

Pečman, Rudolf

Zur Frage der thematischen Übereinstimmungen in Georg Friedrich Händels Werk : ein Beitrag zur musikalischen Komparatistik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1983, vol. 32, iss. H18, pp. [35]-46

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112188>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

**ZUR FRAGE
DER THEMATISCHEN
ÜBEREINSTIMMUNGEN
IN GEORG FRIEDRICH HÄNDELS WERK**

Ein Beitrag zur musikalischen Komparatistik

Die literarische Komparatistik befaßt sich unter anderem mit der Frage nach den Arten und Stufen der Übereinstimmungen in Werken vergleichener Autoren. Auch auf dem Gebiet der Musikwissenschaft ist man an die Beantwortung dieser Frage herangetreten, allerdings meist ohne gehörig fundierte theoretische Vorbereitung. Wenn wir nun von den thematischen Übereinstimmungen in Händels Schaffen zu sprechen gedenken, sollte das nicht ohne Klärung des terminologischen Apparats geschehen, den wir verwenden werden.

Thematische Übereinstimmungen lassen sich nach Arten und Stufen klassifizieren. Schon Josef Hrabák¹ hat betont, daß die bloße Tatsache des Bestehens persönlicher Kontakte zwischen den Autoren vergleichener Werke noch an und für sich keine Beeinflussung bedeuten muß. Wenn diese Werke allerdings Übereinstimmungen erkennen lassen, muß man an Einflüsse oder Übernahmen denken, je nachdem man den Autor im Auge hat, dessen Einfluß zur Wirkung kommt, oder den Autor, der diesen Einfluß übernimmt. Die gegenseitige Beziehung kann aktiv sein (wenn sie Anlaß zur Entstehung neuer Qualitäten bietet) oder passiv sein (wenn es sich um mechanisch übernommene Impulse handelt, die zur Nachahmung führen).

Aus den Versuchen, Typengliederungen der thematischen Übereinstimmungen² zu bestimmen, geht hervor, daß es im Zuge der Analyse möglich ist zu erkennen, ob das betreffende Werk von einem schöpferischen Künstler oder einen Epigonen stammt. Allerdings handelt es sich gerade bei Georg Friedrich Händel, einem schöpferischen Komponisten *par excellence*, um einen Sonderfall, der sich den üblichen Maßstäben entzieht: Händel gehörte nämlich zu jenen Autoren, die nicht nur Anre-

¹ Josef Hrabák, *Literární komparatistika* (Literarische Komparatistik), Praha 1976, S. 51.

² Ebd., S. 51–72.

gungen älterer und zeitgenössischer Komponisten übernommen, sondern sogar kürzere Kompositionen zitiert und eigenen Werken einverleibt haben. Sollte man ihn also tatsächlich in einen bestimmten Sinn als Epigonen bezeichnen? Allerdings wird das fremde Material von Händel so umstrukturiert, daß es restlos in seine individuierten Schaffensvorgänge eingeht. Obwohl man also Händel des Epigonentums bezichtigt hat, war er eben doch kein Epigone im eigentlichen Wortsinn, wie bereits Romain Rolland³ erkannt hat. Händel ist so groß, daß Kompositionen (oder ihre Teile) kleinerer Meister in seinem Schaffen versinken wie in einem mächtigen Strom. Sie erfahren dabei so wesentliche Wandlungen, daß sie im neuen Kontext zum geistigen Eigentum des Meisters werden. Um zur Typologie der thematischen Übereinstimmungen in Händels Schaffen beizutragen, schreiben wir diese Zeilen. Wir sollten aber vorerst in die literaturkundliche Sphäre zurückkehren und die einzelnen Typen der thematischen Übereinstimmungen in aller Kürze charakterisieren, um sie dann unmittelbar auf die Musik anzuwenden.

So kann man beispielsweise die *Reminiscenz* als Nachahmung bestimmter Züge eines anderen Werkes, Themas oder Motivs bezeichnen. In der Regel ist sie unbewußt, häufig ungewollt, und soll keinen Eindruck der Zugehörigkeit zu einem anderen Werk erwecken. Ein anderer Fall ist das *Zitat*, das den musikalischen Text eines anderen Autors notengetreu verwendet. Mit dieser Frage hat sich bereits Otakar Zich⁴ befaßt, der konventionelle und autorisierte musikalische Zitate (in seiner Terminologie: „*Zitationen*“) unterscheidet. Bei den konventionellen Zitaten wird „*die ursprüngliche Verknüpfung einer bestimmten Musik mit bestimmten Vorstellungen nicht im gegebenen Werk vollzogen, sondern ist dem Hörer von anderswoher, aus seiner Erfahrung geläufig*“; bei den autorisierten Zitaten ist „*die primäre Assoziation einer bestimmten Musik mit bestimmten Vorstellungen nicht im voraus bekannt, sondern wird erst vom Autor in der gegebenen Komposition vollzogen*“. Durch Zitierung entsteht ein Parallelismus zweier (musikalischer) Texte. Dieser pflegt hie und da aktualisiert zu werden, wenn er zur Paraphrase der freien Umschreibung wird. In der Musik, besonders in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, erscheinen Paraphrasierungen ziemlich häufig, sei es auch unbewußt, weil sich die reichlich unifizierte melodische Struktur ihnen förmlich anbot. Nicht nur in der Literatur, auch in der Musik kann man dann von den sogenannten *Anspielungen* sprechen, die im Unterbewußtsein des Hörers die Vorstellung eines anderen musikalischen Textes erwecken, der zwar nicht ausdrücklich zitiert wird, sich jedoch gewissermaßen vor dem Hintergrund der rezipierten Komposition oder ihres Teiles abwickelt, wobei die Anspielung auf die Existenz eines Elements hinweist, das in abgewandelter Form und unterschiedlicher Ausdruckslage vielleicht gar nicht zitiert wird (und auch nicht zitiert werden muß). Die Anspie-

³ Romain Rolland, *Les Plagiats de Haendel*. In: Revue S. I. M. de la Société Internationale de Musique, Mai—Juli 1910. Neu in Romain Rolland, *La vie de Haendel*. Nouvelle édition: Albin Michel, Paris 1951. Zit. nach der tschechischen Übersetzung des Buches, Praha ²1959, S. 183—224.

⁴ Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy* (Smetanas symphonische Dichtungen). Praha 1924, S. 9—12.

lung setzt voraus, daß dem Hörer der musikalische Text bekannt ist, auf den sie sich bezieht.

Die Geburt der *Paraphrase*, zu der wir nun für einen Augenblick zurückkehren wollen, hängt mit dem Prinzip der neuen Bearbeitung eines ursprünglichen (musikalischen) Textes zusammen. Wenn es sich um eine Bearbeitung handelt, die sich der Ausgangskomposition oder einen ihrer Teile offen nähert, spricht man von einer Vorlage der Bearbeitung. Es kommt jedoch vor, daß die Beziehung zur Vorlage mehr oder weniger frei ist; in diesem Fall gilt der ursprüngliche (musikalische) Text als *Quelle*. Die Quelle transponiert der Autor meist in eine neue Lage, und zwar entweder auf dem Weg der *Anpassung* (an sein neues künstlerisches Vorhaben) oder der rhythmischen, melodischen, harmonischen, instrumentalen u. a. *Umformung*. In der Musik sind beide Arten dieses *Transposition* genannten Vorgangs geläufig. Besonders im achtzehnten Jahrhundert kam es gar nicht selten zu Neubearbeitungen gegebener Vorlagen; bei der Verwendung neuer Verfahren (oder neuer Werke) handelte es sich gerade darum, die Existenz der Vorlage oder eines ihrer Teile im Bewußtsein des Hörers zu bewahren, wobei es zu gewollten Umwerungen dieser Vorlage kam, die nicht selten sogar parodiert wurde. Eine ausgesprochene *Parodie* des musikalischen Ausgangstextes ist beispielsweise der Marsch der Kreuzritter aus der IX. Szene des 3. Aktes der Oper *Rinaldo*, HWV 7a, von G. F. Händel (1711), dessen Musik damals in London gut bekannt war. John Gay und der naturalisierte Deutsche John Christopher Pepusch verwendeten sie im Jahr 1728 in ihrer *The Beggar's Opera*, dem erfolgreichsten Londoner Bühnenwerk des achtzehnten Jahrhunderts, das dreiundsechzigmal nacheinander aufgeführt wurde. Zu den Tönen von Händels Marsch, dem in der Bettleroper ein Text unterlegt ist,⁵ wird der Anführer der Banditen Macheath (laut André Maurois⁶ eigentlich Jack Sheppard, der „*Al Capone des achtzehnten Jahrhunderts*“) zur Hinrichtung geführt. Die Zitierung des Marsches aus *Rinaldo* ist also eine ausgesprochene *Travestie*. Die Musik des Originals wird hier zwar beibehalten (geändert wurde nur die Tonart von D-Dur zu B-Dur), dafür hat sich zum Unterschied von üblichen *Anpassung* der Bezug zum Stoff wesentlich geändert — und damit auch die ideelle Bedeutung von Händels Musik. Die Bettleroper zieht das Genre der *Opera seria* ins Lächerliche, wie sie aus dem Betrieb des Londoner königlichen Haymarket-Theaters bekannt war, und scheut nicht davor zurück, den damaligen Ministerpräsidenten Sir Robert Walpole und andere bekannte Persönlichkeiten arg herzzunehmen.

Als besondere Fälle der Neubearbeitung muß man den *Anklang* und die *Variation* betrachten. Das *Anklangsprinzip* war vor allem in der Musik des neunzehnten Jahrhunderts gang und gäbe, als das *Volkslied* (nach der zeitlichen Terminologie: *Nationallied*)⁷ Ausgangsmelodien

⁵ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *The Opera II, 18th Century* (= Anthology of Music. A collection of complete musical examples illustrating the history of music. Edited by Karl Gustav Fellerer), Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. Köln a. Rh. 1971, S. 52.

⁶ André Maurois, *Die Geschichte Englands*, Zürich 1953, S. 448.

⁷ Anklänge an das Volkslied wertete der tschechische Komponist Pavel Křiváček (1820–1885) in seinem Chorschaffen an.

bot. Das Variationsprinzip kannte schon das sechzehnte, vor allem das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Es war damals durchaus in Ordnung, wenn Komponisten fremde Themen aus Werken der Kunstmusik variierend bearbeiteten. (Auch unserem Jahrhundert ins dieser Vorgang nicht fremd.) Nicht einmal die Entstehung neuzeitlicher Variationen ganzer Werke war eine Ausnahme: in der Literatur gab es beispielsweise Varianten von Goethes *Leiden des jungen Werther*, in der Oper der *Metamorphosen* des Ovid, der *Odyssee* Homers usw. Bei Variationen muß man begrifflicher Weise mit dem intensiveren Einsatz des eigenen Schaffens rechnen, als bei Paraphrasen oder Travestien. Es wäre aber abwegig, die Variation als Stilisierung zu bezeichnen, was manchmal geschieht. Das hieße des Stilisierungsvorgang (in ästhetischen Sinn) mit der „Stilisierung“ im Sinne bestimmter Arten der schöpferischen Nachahmung zu verwechseln.

Die Übereinstimmungen des (musikalischen) Ausgangstextes mit dem Text des übernehmenden Autors, die wir bisher besprochen haben, waren mehr oder weniger organischer Natur. Es kann jedoch auch zu Übernahmen einzelner Elemente oder größerer Abschnitte kommen, ohne daß schöpferische Beiträge im Spiel sind. Derartige Kopien erscheinen im abgesunkenen peripheren Schaffen, das von der unorganischen Aneignung fremder Elemente und Verfahren charakterisiert wird. Ein Werk mit häufigen Anleihen kann künstlerisch nicht befriedigen, schon deshalb nicht, weil es der Hörer bald als Diebstahl geistigen Eigentums entlarven mußte. Bei dieser Gelegenheit sei die Erwähnung eines italienischen Opernbrauches aus dem achtzehnten Jahrhundert gestattet: Wenn das Publikum erkannte, daß ein Opernautor allzu auffällig bekannte Arien oder Melodien anderer Komponisten „ausleiht“, um damit seine eigene melodische Impotenz zu verbergen, zollte es zwar frenetischen Beifall, rief aber zugleich den Namen des eigentlichen Komponisten, den Autor verurteilend, der sich so unverschämt mit fremden Federn schmückte. Derartige Werke sind künstlerisch bedeutungslos, sie erheben die Realität nicht zur künstlerischen Wahrheit, im Feuer der Hoffnungen, Enttäuschungen, Niederlagen und Siege des Schöpfers.

Anleihen nennt man das Übernehmen einzelner, oft auch isolierter Elemente. Kommt es zur Nachahmung eines Werkganzen, dann spricht man vom Plagiat. Man lehnt dieses ab, was allerdings noch nicht bedeutet, daß die Nachahmung nicht zur Quelle neuer künstlerischer Werte werden könnte. „Die Ansicht von Plagiat als literarischen Diebstahl,“ sagt J. Hrabák, „hat sich verhältnismäßig langsam herausgebildet. Man begann es erst dann als solches zu empfinden, als sich der Begriff des geistigen Eigentums formiert hatte, in den modernen Literaturen also etwa seit der Renaissance. Das Mittelalter kannte diesen Begriff im heutigen Sinn noch nicht und deshalb wurden nicht einmal in der Fachliteratur Quellen zitiert.“⁸ Als Plagiat gilt heute auch eine erdachte Quelle, die beispielsweise in der Musik auf Verfremdungs- oder Mystifikations-tendenzen hinweisen kann. Eine besondere Art der Mystifikation des Hörers ist beispielsweise die Anführung erdachter antiker Quellenanga-

⁸ Josef Hrabák, Op. cit., S. 71.

ben in den *Argomenti* der Librettos des achtzehnten Jahrhunderts, die auch bei den größten Librettisten keine Ausnahme war.

Zu erwähnen wäre noch die Transplantation oder Übertragung eines Kunstwerks in einen anderen künstlerischen (nationalen) Kontext. In der Literatur kommt die Übertragung vor allem bei Übersetzungen vor, in der Musik auf dem Gebiet des Liedschaffens und der Oper (Operette, Musical, Kantate, Oratorium), also bei Genres, die vom Sprachverständnis getragen sind. Große Nationen streben heute folgerichtig nach Eingemendung von Standardwerken der wortgebundenen Musik in das Bewußtsein ihrer Hörergemeinden in der Originalsprache. Zu diesen Standpunkt hat man sich im tschechischen und slowakischen Kontext noch nicht durchgerungen und führt — vom Irrlicht der „Verständlichkeit“ geblendet — solche Werke durchwegs in häufig ziemlich schwachen Übersetzungen auf.

* * *

Wir hielten es für nötig, diese Worte vorauszusenden, um uns in einer Problematik leichter zu orientieren, die die Händel-Forscher bis heute im Bann hält. Seinerzeit (1808) verurteilte den Hallenser Meister der Organist Samuel Wesley, der sich auf einen Ausspruch des deutschen Violinisten Johannes Peter Salomon stützte und Händels „musikalisches Räuberhandwerk“ anprangerte. Händel habe angeblich alle Autoren bestohlen, denn er etwas Nennenswerte stehlen konnte. Es ist allgemein bekannt,⁹ daß William Grotch im Jahr 1831 die Berechtigung von Salomons Behauptung verbissen nachzuweisen trachtete und die Arbeiten von neunundzwanzig Komponisten veröffentlichte, die Händel „bestohlen“ habe. Durch das ganze neunzehnte Jahrhundert zog sich das moralische Dilemma, ob Georg Friedrich Händel ein bewußter Plagiator gewesen ist oder nicht. Allerdings hatte schon Thomas Busby¹⁰ am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Händel mit der Begründung verteidigt, dieser Komponist habe das geliehene Material verbessert. Eine interessante Diskussion mit der Chiffre *F. W. H.* in *Quarterly Musical Magazine* 1822 setzte ein: Händel bleibe angeblich — laut *F. W. H.* — ein Dieb, auch wenn er seine Vorlagen verbessert habe. Paul Henry Lang¹¹ faßte die ganze Diskussion zusammen und folgerte richtig, daß man aus musikalischen Anleihen noch nicht auf Händels Charakterlosigkeit schließen dürfte. Und wir fügen hinzu, daß die Problematik des künstlerischen Eigentums im achtzehnten Jahrhundert weder juristisch noch gewohnheitsrechtlich geklärt war (der musikalische Autor, d. i. der Komponist, verlor sich im Betrieb der uferlosen Produktion einer Zeit, die ständig neue Werke verlangte). Die Frage der sogenannten Plagiate Händels wurde zu Beginn unseres Jahrhunderts abermals untersucht. Der Cambridger Professor Sedley Taylor wollte Händel dessen überführen, was der große Hallenser anderen Komponisten

⁹ William Crotch, *Substance of Several Courses*, London 1831.

¹⁰ Thomas Busby, *A General History of Music from the Earliest Times to the Present*, London 1819. Zit. Paul Henry Lang, *Georg Friedrich Händel*, Basel 1979, S. 509.

¹¹ Paul Henry Lang, *Op. cit.*, S. 509–510.

schulde,¹² und behauptete, Händel habe lebende und tote Musiker ausgeplündert, sein eigenes Schaffen dabei zwar bereichert, bleibe jedoch ein Plagiator (Taylor stellte sich also auf Salomons Standpunkt). Gegen die Meinung des Cambridger Professors wendete sich sein Oxforder Kollege Percy Robinson und vertrat in seinem Buch über Händel und den Bereich der Komponisten, mit denen dieser in Berührung kam,¹³ die Meinung, Händel habe fremdes kompositorisches Gut übernommen, ohne unredliche Absichten zu hegen. Er bemüht sich nachzuweisen, daß der Großteil der „gestohlenen“ Werke Händels eigene Jugendkompositionen waren. In die Polemik griff der Hallenser Professor Max Seiffert¹⁴ mit der Ansicht ein, der Fall Händel liege jenseits von Gut und Böse. Händel habe nicht gestohlen, sondern als bewußter Künstler und starke Persönlichkeit auf fremden Gefilden nach reiflicher Erwägung Umschau gehalten. Es habe sich ihm immer nur darum gehandelt, seine eigenen musikalischen Gedanken auszudrücken. Seiffert sprach vom Recht des Genies, sich fremder Arbeit zu bemächtigen, und wertete die ganze Problematik von ausgesprochen ästhetischen Positionen. Selbstverständlich¹⁵ sind wir weit davon entfernt, einen polemischen Ton in Fragen zu tragen, die versöhnlich zu beantworten sind; sie vervollständigen ja eigentlich nur das Bild eines Meisters und seiner Zeit, ohne dessen Größe anzutasten. Interessanterweise wurde Händel schon von seinem Lehrer Zachow angehalten, Modelle aus bemerkenswerten Werken der Zeit auszuschreiben und zu sammeln. Unterrichte man doch die Kompositionskunst in Händels Jugend wie ein Kunsthandwerk, das durch Nachahmung großer Vorgänger zu erlernen war (noch Antonín Dvořák ist von dieser Methode ausgegangen)! Händel verfeinerte seinen hohen Sinn für musikalische Werte im Studium der verschiedensten Komponisten, der Musik in ihrer vollen Breite, und das war wohl etwas anderes als das geistlose Kopieren einer begrenzten Zahl ausgewählter Kompositionen. Niemals hätte sich ein Künstler von Händels Rang und Format dazuhergegeben, Kompositionsflächen anderer Autoren mechanisch in sein Schaffen zu übertragen, diese zu kopieren, ohne sie zu seinem Bild zu formen. In ähnlicher Weise stand er übrigens dem eigenen Material aus älteren Werken gegenüber: Die Sarabande aus der III. Szene des 3. Aktes der Oper *Almira*, HWV 1 (1704) überträgt er u. a. in umgearbeiteter Version in die spätere Oper *Rinaldo*, HWV 7a, aus dem Jahre 1711 (Arie der Almirena „*Lascia ch'io pianga mia cruda sorte*“ — IV. Szene des 2. Aufzugs). Es handelt sich zwar um dieselbe Melodie, aber in ganz verschiedener Auswertung und psychologischer Motivation. Nur dieses eine Beispiel sei in Vertretung einer ganzen Reihe weiterer Eigenzitate genannt, die Händel Schritt für Schritt in vielen seiner späteren Werke verwendet. Man kann sagen, der Meister habe nach einem strengen Stilisierungsprinzip gearbeitet und in aufreibender Arbeit Melo-

¹² Sedley Taylor, *The indebtedness of Handel to other composers*, Cambridge 1906.

¹³ Percy Robinson, *Handel and His Orbit*, Oxford 1908.

¹⁴ Max Seiffert, *Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister*. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907. Vierzehnter Jahrgang, Leipzig 1908, S. 41–57.

¹⁵ Wir schließen uns hier an Rollands Einstellung an.

dien so lange geschliff, bis sie zu wahren Edelsteinen wurden. Fremde und eigene Musik, das waren Inspirationen, denen er sich voll hingab, ohne zu beachten, ob sie von diesem oder jenem Komponisten stammten — die Hauptsache war, daß sie zur Verfügung standen und verwendbar waren. Die künstlerische Wirkung war das Ziel — die Melodien, Themen, Satzteile usw. waren bloß Mittel, dieses Ziel zu erreichen. Hat denn beispielsweise Beethoven nicht aus einem bedeutungslosen Walzer Diabellis eine hervorragende Komposition gemacht?¹⁶ In vielem glich er Georg Friedrich Händel, den er so hoch schätzte und von dem er sagte, daß er von ihm viel lernen könne. Ja, Musiker vom Typ eines Georg Friedrich Händel, die den Himmel stürmen, haben das Recht aus dem Volle zu schöpfen und man sollte nicht alle Rinnsale pedantisch sortieren, die mit dem mächtigen Strom seiner Musik verfließen sind. Wenn sich ein Bächlein in den Strom ergießt, hört es auf zu sein und gehört dem Strom, zu dessen Mächtigkeit es beitragen durfte.

Händel war ein vorzüglicher Leser fremder Partituren, die er zur eigenen Musik umstilisiert hat wie alles, was er hörte und in sich aufnahm. Von seinem Zeitgenossen Johann Sebastian Bach unterschied er sich wesentlich durch die Art des Zutritts zu dem fremden Material. Auch Bach kannte vieles der zeitgenössischen Musik und projizierte manches davon in sein eigenes Schaffen. Allerdings mit einer anderen Methode als Händel. Bach studierte unermüdetlich, war ein strenger Kritiker und suchte in fremden Kompositionen (beispielsweise Vivaldis) nur, was er brauchen konnte. Sowie er davon überzeugt war, daß ein bestimmter Typ des musikalischen Ausdrucks eines fremden Autors seinem eigenen Schaffen nützlich sein könnte, entschloß er sich ungewöhnlich rasch dazu, ihn zu exploitiern. Bach suchte allerdings systematisch und mit höchster Akribie. Anders Händel. Er nahm, was ihm unter die Hand kam, seinem untrüglichen musikalischen Gedächtnis vertrauend. Noch nach vierzig Jahren vermochte er sich an jeden Hauch von Musik, an die kürzesten Takte oder Motive zu erinnern. Händel verfügte über eine außerordentliche Fähigkeit des musikalischen Durchdenkens und Umformens (auch im Blick auf seine eigenen Werke, die er zitierte), und übernahm mit geläutertem Geschmack, was ihm an der Musik seiner Kollegen gefiel. Von Bononcini, dessen Werke er einst verwendet hatte, soll er gesagt haben: „Nur ja, er ist viel zu gut für ihn; er wußte nicht, was er damit machen sollte.“ Was bei Bononcini oder anderen durchschnittlich klang, erglänzte in Händels Transformation in ungeahnter Schönheit und Intensität. Der Hallenser Meister besaß einen ganz ungewöhnlichen Sinn für augenblickliche Wirkungen. Die Musik einer Reihe von Autoren — Graun, Kerll, Muffat, Telemann, Keiser, Kuhnau, Habermann, Carissimi, Urlo, Erba, Stradella, Porta, Lotti, Legrenzi, Astorga, Steffani, Bononcini, Clari, Cavalli und andere — diente ihm als eine Art Vorratskammer musikalischer Ideen und Motive; so etwa könnte man das charakterisieren. Aus eigenen Stücken für Hapsichord schuf Händel mächtige Vokalfugen. Immer wieder verwendete er Steffanis und Claris italienische Duette, sie

¹⁶ Ludwig van Beethoven, 33 *Veränderungen (C-Dur) über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier, Op. 120 (1819–1823)*, Frau Antonie Brentano gewidmet.

bezauberten ihn ebenso wie seine eigenen Einfälle auf dem Feld des italienischen Kantatenschaffens, und er zitierte sie unzähligemal...

Unser Aufsatz will den wissenschaftlichen Diskussionen über das Wesen von Händels Zitaten nicht etwa eingehend folgen. Immerhin ist es interessant, daß man Händel zeitlebens niemals Epigonentum oder gar Diebstahl vorgeworfen hat, obwohl seine Zitate fremder Autoren allgemein bekannt waren. Offenbar störte es niemanden, daß der Meister fremde Musik zitierte, weil dadurch sein persönlicher Stil keine Einbuße erlitt, sondern sich im Gegenteil wesentlich ausformte — die Übernahme fremder Musik zwang ja den Komponisten zu einem intensiven schöpferischen Aufwand bei ihrer umformenden Einverleibung. Übrigens verhehlte es der Meister nie, daß er fremde Autoren zitiert. Mattheson, Händels Freund und Rivale, betonte mehrmals, Händels Stil sei originell und eigenbütig (allerdings, wie wir hinzufügen wollen, auch mit Hilfe fremder Autoren entstanden). Auch Burney äußert sich positiv über die Originalität von Händels Schaffen und spricht von der Wahlverwandtschaft mit Keiser, Clari u. a.¹⁷ Kurz: Georg Friedrich Händel hat fremde musikalische Fragmente und ganze Kompositionen in eigene Einfälle verwandelt, und die Intensität dieser (abgeleiteten) Einfälle hat die Hörer so beeindruckt, daß sie diese als höchst originell und ursprünglich empfanden. Die unwiderstehliche Art und Weise, in der Händel es verstand, sich fremder Fragmente zu bemächtigen, ist wohl einzigartig: sie wurden so sehr zu seinem geistigen Eigentum, daß es immer schien, als seien es spontane Einfälle.

Als pars pro toto wollen wir nun wenigstens ein Beispiel erwähnen, an dem wir Händels Vorgang bei der Bearbeitung fremder Kompositionen aufzeigen können. Es ist ein typisches Beispiel, denn der Komponist ist auch in anderen Fällen analog verfahren.

Vom 1. Oktober bis 1. November 1738 komponierte Händel eines seiner gewaltigsten Oratorien — *Israel in Ägypten (Israel in Egypt)*, HWV 54. Ein unbekannter Librettoautor bearbeitete eine alttestamentarische Begebenheit (Exodus XV, 1—21, Psalm 105 [V, 78] und Psalm 106); Händel dachte damals nicht an den Publikumerfolg seiner Komposition, sondern sah sie eher als künstlerisches Experiment an, in dem er Fragen der musikalischen Tektonik und Klangmalerei neu lösen wollte. Es entstand aber ein wahrhaft kolossales musikalische Monument, das schon bei dem Blick in die Partitur hinreißen wirkt: die Chorszenen dominieren auf Kosten der vier Soloarien und drei Duette, als hätten sich die persönlichen Geschicke im Schicksal des ganzen Volkes aufgelöst. Ein machtvolles Heldenlied, komponiert in schöpferischer Begeisterung, ja Extase! *Israel in Ägypten* enthält auch fremdes Material, das aber restlos integriert wurde...

Im Doppelchor Nr. 6 „*Er sprach das Wort*“ schildert der Komponist drei

¹⁷ Näheres siehe Paul Henry Lang, Op. cit. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740. Charles Burney, *Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 ange-stellten Gedächtnißfeyer. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschen-burg* [...], Berlin und Stettin, bei Friedrich Nicolai, 1785. Faksimiledruck Leipzig 1965, VEB Deutscher Verlag für Musik, mit dem Nachwort von Walther Siegmund-Schultze.

ägyptische Plagen, die das israelitische Volk schlugen: Fliegen-, Mücken- und Heuschreckenschwärme hatten es überfallen. Und gerade für diesen Doppelchor, eine Schlüsselstelle, wählt der Komponist ein Thema aus der *Serenata* (*Sinfonia concertata con il concertino della Dama*) des Italieners Alessandro Stradella (1642—1682). Nichts deutet darauf hin, daß die Vertonung einer harmlosen Liebesgeschichte der machtvollen Schilderung von Naturkatastrophen dienen könnte: die für zwei Soprane und Baß zur Begleitung zweier Instrumentengruppen (*concertino* und *concerto grosso*) geschriebene *Serenata* wurde einst in den Straßen Roms auf Wagen (*cocchio*) von fahrenden Interpreten aufgeführt. Der Vorwurf ist einfach und zeitgebunden: Unter dem Fenster der Schönen singt ein Verliebter von seiner Anbetung. Ein anderer Mann, der Liebe des Weibes mißtrauend, bedenkt die Schöne mit bösen Worten und verspotten ihren Verehrer. Beide äußern dann ihre Überzeugung: der Frauenhasser verkündet, er werde nicht zu der Schönen gehen, und entgegnet damit den Worten des treuen Liebhabers. Dann kommen die beiden überein, daß es zwar schlimm sei, die Frauen zu verachten, aber noch schlimmer, ihnen zu vertrauen.

Auf dieser Nichtigkeit baute Händel großartige Entwürfe auf. Er verwendet die instrumentale Einleitung der italienischen Komposition mit ihren scharf punktierten Rhythmen, ändert unmerklich die Notenaufzeichnung, exponiert sie sowohl im Chor als auch im Orchester, wo sie mit reichen Figuren verziert wird. In der musikalischen Komponente entfaltet er dann voll seine Kunst der Klangmalerei. Ganz im Sinne der barocken musikalisch-beschreibenden Verfahren schildert der Meister die wachsenden Schwärme der Mücken und Heuschrecken, die zu einer furchterregenden, vernichtenden Kraft werden. Mit der Klaue des Löwen hat er sich Stradellas Melodie bemächtigt, denn er ahnte in ihr echte, noch nicht zum Ausdruck gebrachte Größe. Läßt sich dieser Vorgang als Plagiat bezeichnen? Schwerlich, weil ja auf der Basis der fremden Komposition eine ganz neue Musik geschaffen wurde, in der sich Stradellas Beitrag verflüchtigt. Aus derselben *Serenata* wählte dann Händel simple Töne der einleitenden Sinfonia und verwandelte sie in einen machtvollen Chor, der einen die Ernte des ganzen Jahres vernichtenden Wirbelsturm schildert. Dabei vergegenwärtigt der Meister im wahrsten Sinne des Wortes die Naturkatastrophe in seiner Musik mit einfachen, überaus wirk-samen Mitteln: mit der farbenreichen Instrumentation (zu den Streichern, Oboen und der Orgel treten zwei Trompeten und drei Trombone mit der Pauke) und der einzigartigen Artikulation entfesselt Händel vor seinem Hörer — bildlich gesprochen — einen wahren Orkan, eine dramatische Szene, wie sie in der Geschichte der Musik ihresgleichen sucht.

Die Arbeit des Meisters mit Stradellas Vorlage ist ein Beweis dessen, daß man mit geringfügigen Berichtigungen das Klangbild einer Komposition von Grund aus ändern kann: entscheidend ist, daß die Vorlage in die formende Hand eines Genies geraten ist. Händel fesselte bei Stradella offenbar die Gegenbewegung des Basses zu den übrigen Stimmen, die der italienische Meister nur schüchtern und vorsichtig exponiert. Diese Gegenbewegung hat in Händel wohl die Vorstellung vom wütenden Zwist der Elemente hervorgerufen.

Händels Methode der schöpferischen Einverleibung und Mehrung geht aus diesem Beispiel klar hervor. Sedley Taylor führt in seiner zitierten Arbeit (S. 117—137) in extenso alle Anleihen an, die in *Israel in Ägypten* erscheinen. Wir verweisen auf dieses Buch und werden abschließend versuchen anzudeuten, wie die Problematik der thematischen Übereinstimmungen in Händels Werk gelagert ist.

Der Hallenser Meister war ein Kind seiner Zeit, die von Musik förmlich überschäumte. Komponisten, Interpreten und Hörer waren von Musik umgeben. Die Musik war alles, ihr Schöpfer nichts — bidlich gesprochen. Das bedeutet, daß damals vor allem das Werk wichtig war; der Komponist ging sozusagen in ihm auf, und es lag ihm kaum daran, seine Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen. Er vertraute dem Werk seine Gedanken an, die durch die Komposition objektiviert wurden, es handelte sich also vor allem um objektive Werte. Deshalb wäre es grundfalsch, die Urheberproblematik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in das achtzehnte Jahrhundert zu projizieren, was jene getan haben, die Georg Friedrich Händel a limine als Plagiator bezeichnen. Dem historisch belehrten Betrachter ist es heute klar, daß Händel so gut wie alle Verfahrenstypen verwendet hat, die wir in unserem Aufsatz in den Bereich der thematischen Übereinstimmungen stellen. So hat er beispielsweise das Prinzip der Reminiszenz fleißig geübt. Der empfindsame, mit einem hervorragenden musikalischen Gedächtnis ausgestattete Künstler behielt die Kompositionen, die er während seines Studiums bei Zachow und später kennengelernt hatte, dauernd im Gedächtnis und übernahm, auch unbewußt, Abschnitte in sein eigenes Schaffen. Bereits in Hamburg bediente er sich eigener Themen und Motive, die er klassifizierte und ausfeilte, um sie später zu verwenden. Zu einer originellen Form entwickelte Händel die Technik der musikalischen Zitate. Er benützte konventionelle und autorisierte Zitate, unter anderem um beispielsweise dramatische Situationen in Opern oder Oratorien besonders scharf zu pointieren. Händel war ein hervorragender Improvisator auf dem Harpsichord und der Orgel (was man bereits während seines italienischen Aufenthaltes zu würdigen wußte); die Substanz eines Künstlers-Improvisators leitete ihn zur Technik der Paraphrase, die er viel früher entwickelte als ihr hervorragender Repräsentant Franz Liszt. Als Anhänger des venezianisch-neapolitanischen Opernstils verwendete Händel auch den Grundsatz der funktionellen Auswertung melodischer Anspielungen; wir denken hier vor allem an die häufige Verwendung der Devisenarie, die im Opernschaffen übrigens bereits seit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts übriqen gekommen war.

Besonders originell ist das Durchdenken musikalischer Ausgangstexte, die Händel einerseits bei fremden Autoren, andererseits in eigenen älteren Kompositionen gefunden hatte. Und gerade diese so intensive persönliche Umwertung ursprünglicher Musiktex-te berechtigt uns dazu, Händel von der Anklage des Plagiats freizusprechen. Wohl von keinem anderen Komponisten wurde das Adaptations- und Transformations-

¹⁸ Vgl. den Aufsatz Rudolf Pečmans, *Literarische und musikalische Komparatistik*, in: *Colloquia musicologica* Brno 1981, in Druck.

prinzip in einem solchen Maß und mit so bemerkenswerten Erfolgen verwendet wie von Händel. Waren ja doch auch seine Kompositionen zu Lebzeiten und nach seinem Ableben zum Gegenstand von Bearbeitungen geworden, wie der Grenzfall mancher Ausgaben von Händels Cembalo-(Harpfichord)kompositionen durch den Verleger John Walsh beweist, der sie ohne Händels Wissens editierte. Der Meister selbst ist niemals einer unschöpferischen Exploitation fremder Autoren und inorganischer Ballung fremder Anleihen schuldig geworden, er war einfach zu groß, als daß er zu diesen fatalen Praxis gegriffen hätte. Allerdings assimilierte er im Geiste der Zeit Kompositionen, um sie dann dem Publikum in neuer Form und auf höherer Rangordnung vorzustellen. Händel besaß einen besonderen Sinn für die Absorption von Musik, den seine reichen Kontakte mit allen Arten und Formen dieser Kunst hochgezüchtet hatte. Er war ein Genie der Angleichung, die seine Individuation beflügelte.

Deutsch von Jan Gruna

PROBLEMATIKA TEMATICKÝCH SHOD V DÍLE GEORGA FRIEDRICH A HÄNDELA

Z pokusů o ozřejmění typů tematických shod vyplývá, že na základě jejich analýzy možno stanovit, zda dílo vytvořil tvůrce vpravdě osobitý, nebo epigon. Případ *Georga Friedricha Händela* je zvláštní a vymyká se běžným měřítkům. Händel patřil k autorům, kteří přebírali do svých děl nejen podněty tvůrců starších a současných, nýbrž dokonce citovali celá kratší díla a vkládali je do skladeb vlastních. Cizí materiál je však u Händela natolik přetaven, že na jeho základě vzniká tvůrčí postup (část díla, dílo) zcela osobité povahy. Ač by tedy Händel mohl být nařčen z epigonství, epigonem přece jen není. To, co u jiných autorů znělo pouze průměrně, zazářilo v Händelově transformaci v nové krásy a intenzitě. Händel měl nevšední smysl pro umělecký účín okamžiku. Hudba řady autorů — Grauna, Telemanna, Kerlla, Muffata, Keisera, Kuhnaua, Habermanna, Carissimioho, Uria, Erby, Stradelly, Porty, Lottioho, Legrenziho, Astorgy, Steffaniho, Bononciniho, Clariho, Cavalliho a jiných — mu sloužila jako zásobnice hudebních idejí a motivů. Z vlastních kusů pro harpsichord vytvořil Händel mohutné chórické vokální fugy. Znovu a znovu citoval Steffaniho a Clariho italská dueta. Byl jimi okouzlen, a dal se okouzlit i svými vlastními díly z oblasti italské kantátové tvorby. Obojí citoval bezpočtukrát. Händelův přístup k cizím zpracovávaným skladbám lze příhodně demonstrovat na jednom z jeho nejpronikavějších oratorií, na *Izraeli v Egyptě* (1739), HWV 54. Ve dvojsboru č. 6 líčí Händel tři egyptské rány, kterými byl pronásledován národ izraelský. Volí téma ze skladby *Sinfonia concertata con il concertino della Dama* italského skladatele *Alessandra Stradelly*. Jeho drobná skladba je Händelovi podnětem k velkolepým koncepcím. Několika nepatrnými úpravami změní celý obraz Stradellovy skladby. Na jejím základě Händel vystavěl kolosální hudební monument. Ve smyslu barokních hudebně deskriptivních postupů líčí tento slavný halský rodák narůstající hejna komárů a kobylek, která se stanou ničivou silou. Vybírá dále prostínké tóny ze Stradellovy přehery k jeho dílu a vytvoří na jejich základě sbor krupobití, jenž líčí všezníčující smřšť, která smetla celoroční úrodu. Přírodní katastrofu Händel doslova zpřítomňuje svou hudbou. Prostými, ale účinnými prostředky, barevnou instrumentací a neopakovatelnou hudební artikulací předestře Händel svému vnimateli

— obrazně řečeno — uragán hudby, dramatickou scénu nemající v dějinách obdoby. Händel uplatňoval v tomto díle — ale i v celé řadě dalších svých skladeb — množství postupů, které lze shrnout do okruhu tematických shod. Tak např. intenzívně rozvíjel princip *reminiscence* (skladby, které poznal v mládí, trvale a neuvědoměle převáděl do svých vlastních děl). V Hamburku rozvinul princip *vnitřního třídění a vybrušování* svých vlastních hudebních témat a motivů; opakoval je zhusta ve svých vlastních dílech pozdějšího hudebního data. K osobitému tvaru rozvinul techniku *konvencionálních a autorizovaných* citací. Jeho umění nástrojové *improvizace* na harpsichord a varhany ho vedlo k technice parafráze. Ve své operní tvorbě benátsko-neapolského slohového okruhu rozvíjel též zásadu funkčního využití *narážek* v melodice (*árie s devízou*). Osobitě dotvářel cizí i svůj výchozí hudební text. Osobitost a neopakovatelnost přehodnocení původního hudebního textu nás opravňuje k tomu, abychom Händela zbavili nařčení z pouhého plagiátorství. Snad u žádného skladatele nebylo použito principu *adaptace a transformace* v takové míře a s takovým pozoruhodným vyzněním jako u Händela. Händel byl *géniem asimilace*, která mu byla prostředkem k vlastnímu vyjádření.